

**MACBETH, CONTEMPORANUL NOSTRU.  
ÎNTRE PARABOLA POLITICĂ  
ȘI IMAGISTICA MEDIEVALĂ**

**DIANA NECHIT**

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Romania

*diana.nechit@ulbsibiu.ro*

**ANDREI C. ȘERBAN**

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Romania

*andrei.serban@ulbsibiu.ro*

**Abstract:** The aim of this article is a brief analysis of three recent performances based on Shakespeare's play *Macbeth*, but also on Eugène Ionesco's modern rewriting of the famous tragedy. Starting from aspects related to witchcraft and occult practices existing in the text of the English playwright and inspired by the medieval imaginary, we will focus on how the directors Alessandro Serra, Botond Nagy and Silviu Purcărete try to adapt the Shakespearean dramaturgical core to the demands of various contexts in their representations. We will see that, although for certain directors the anthropological and pagan dimension of Shakespeare's play is essential, in the attempt to transform *Macbeth* into "our contemporary", most of the stage creators approach the demands of political parables, deeply anchored in our everyday life. This trend responds to the initiative of the great playwrights of the 20<sup>th</sup> century, including Heiner Müller, whose modern rewritings revealed the striking actuality of the great canonical texts.

**Keywords:** *Macbeth*, Shakespeare, Eugène Ionesco, Alessandro Serra, Botond Nagy, Silviu Purcărete, witchcraft, politics.

**How to cite:** Nechit, D., Șerban, A.C. (2022). `Macbeth, contemporanul nostru. Între parabola politică și imagistica medievală`, *Concept* 1(24)/2022, pp. 5-21.

### **Introducere**

*Macbeth*, capodoperă a lui Shakespeare, nu încetează să atragă creatori de spectacol din cele mai variate zone și estetici ale reprezentației, dar și realizatori de film, dramaturgi și traducători, deopotrivă. Fidelitatea sau infidelitatea față de modelul original ține, în foarte mare măsură, de perioadele de creație, de modelele dramaturgice urmate, dar, indiferent de multitudinea adaptărilor pentru scenă, *Macbeth* ilustrează atât Binele, cât și Răul universal al naturii umane. Printre cei care s-au apropiat de mitul eroului scoțian regicid, împins de către soția sa, Lady Macbeth, să comită impardonabilul pentru a sfârși, în cele din urmă, ros de vină și de paranoia, până la căderea în nebunie și în moarte, îi putem aminti pe Orson Welles, Akira Kurosawa, Roman Polanski sau Frații Coen (pentru spațiul cinematografic), precum și H. Paul Kliss, Trevor Nunn sau mai recentii Silviu Purcărete, Alessandro Serra și Botond Nagy (pentru scenele de teatru). Dramaturgii nu au rămas nici ei insensibili la această metaforă a puterii și a nebuliei, iar printre cele mai semnificative adaptări sau rescrieri atât la nivel dramaturgic, cât și, mai ales, la nivelul contextualizării istorice și politice, rămân definitorii rescrierile lui Eugène Ionesco și Heiner Müller.

Povestea than-ului devotat regelui său, care este anunțat de profeția celor trei vrăjitoare că va urca pe tron, declanșează un ciclu al violenței care va provoca

dezolare și moarte în regatul Scoției. Textul shakespearian este și o interogație filosofică despre raporturile dintre om și tentațiile sale. Chiar dacă cele trei vrăjitoare îi prezic lui Macbeth ascensiunea sa scelerată spre tron, alegerea de a urma sau nu profeția îi aparține doar lui. Shakespeare nu ezită să introducă ingredientul decisiv al ispitei feminine ca o restituire a metaforei biblice, pentru a reinterpretă mitul păcatului originar, conferind, în același timp, personajelor feminine atribute diavolești. Ideea de magie este una dintre cele mai controversate în rândul criticilor, istoricilor sau antropologilor, dar Shakespeare nu o abordează asemenea inchișitorilor sau savanților din epocă, nu ca o controversă ce trebuie dezbătută, ci pornind de la reprezentațiile existente și de la ceea ce am putea numi surse literare sau paraliterare:

Există, într-adevăr, un anumit număr de arhetipuri sau de prototipuri mitice ale magiei, texte reprezentând magii sau vrăjitoarele în acțiune (în Antichitatea clasică, în Biblie, în folclor și în demonologia contemporană) pe care le regăsim în sursele efectiv utilizate sau, pur și simplu, accesibile lui Shakespeare și susceptibile de a fi fost integrate în scenele de magie din *Macbeth* (Larocque, 1998, p. 61).

După cum semnaleză François Larocque, noțiunea de magie se leagă de tot ceea ce privește manifestările vrăjitoriei în piesă, printre care le-am putea enumera pe cele legate de imaginile alăptării sau scena cazanului, imagini care trimit la viziunea unei maternități pervertite. Acestea derivă din miturile moștenite de la Homer, de la Seneca, dar și de la fondul de legende norvegiene și germanice, cum ar fi scena pădurii Birnam. Una dintre mizele reprezentărilor moderne ale piesei lui Shakespeare, fie că vorbim de registrul dramaturgic sau de cel spectacular, este de a vedea cum creatorii au ales sau nu să dizolve în creația lor acest fond vrăjitoresc. În articolul de față vom încerca să decantăm partea de magie/vrăjitorie, de fidelitate/infidelitate a adaptărilor și rescrierilor succesive față de modelul original shakespearian (Eugène Ionesco și Heiner Müller), aplecându-ne, de asemenea, asupra montărilor teatrale semnate de italianul Alessandro Serra și românul Botond Nagy. Nu în ultimul rând, ne propunem să ilustrăm câteva aspecte estetice specifice spectacolului *Macbeth* al lui Silviu Purcărete, bazat pe rescrierea ionesciană a piesei dramaturgului englez.

### ***1. Elemente de magie și vrăjitorie în Macbeth de Shakespeare***

În ciuda progresului social și cultural survenit odată cu epoca Renașterii, moștenirea medievală rămâne o prezență *insidioasă* în multiple manifestări literare. Christopher Marlowe, de exemplu, scrie în 1604 *The Tragical History of*

*the Life and Death of Doctor Faustus*, oferind celebrului personaj medieval o nouă identitate, în timp ce Ben Johnson introduce în piesele sale necromanți. Opera shakespeariană nu face excepție, dramaturgul inspirându-se, pe de o parte, din cronicile istorice redactate cu câteva secole înaintea epocii sale, în timp ce reciclează adesea în piesele sale elemente ce țin de patrimoniul medieval (superstiții, blesteme, ritualuri vrăjitoarești, personajele supranaturale etc.). Conflictul din *Visul unei nopți de vară* se petrece cu ocazia unei nopți cu valențe magice care, în perioada medievală, reprezenta un bun prilej pentru ca vrăjitoarele să-și pună în practică abilitățile. Tot astfel, în *Furtuna* întâlnim personaje cu puteri magice, personaje mefistofelice extrem de similare prototipului diavolului măscărici creat de Marlowe. În *Romeo și Julieta* întâlnim licori magice careucid temporar persoanele care le consumă. Albert de Berzeviczy sintetizează foarte bine manifestările supranaturalului în opera lui Shakespeare, care

pot fi grupate, în funcție de natura lor. Prima categorie, cea mai comică dintre toate, este formată din figurile lumii zânelor imaginate de Shakespeare; a doua cuprinde tot ce se raportează la astrologie, la prevestiri superstițioase, la divinație, la farmece și la magie, în general; a treia cuprinde demonografia și vrăjitoria; a patra, în cele din urmă, cuprinde visele și aparițiile spectrelor (de Berzeviczy, 1915, pp. 22-23).

În ce privește *Macbeth*, termenul de „magie” este adesea invocat de majoritatea teoreticienilor, istoricilor teatrali și criticilor care văd în această piesă o reprezentare a Răului, „a statement of evil”, pentru a relua celebra formulă a lui L.C. Knights (1933, p. 34). În *Macbeth*, răul este resimțit și apare vizualizat pe fundalul unei Scoții medievale plină de eresuri. Cele trei vrăjitoare, fantomele, pădurea care merge, castelul tenebros – toate acestea contribuie la crearea unei atmosfere angoasante care prevestește suita de evenimente, descinderea într-un infern atât creștin, cât și păgân, homeric și dantesc. Sursele istorice menționează că, probabil, piesa a fost jucată pentru prima oară în prezența lui James I, care era preocupat de demonologie și ocultism: „Așa cum o demonstrează măștile scrise de către Ben Johnson, ale căror manuscrise cuprind numeroase *marginalia* și glose savante, o parte din plăcerea acestor spectacole de curte consta în descifrarea labirintului de arcanerudite” (Larocque, 1998, p. 62). Se poate presupune că Shakespeare, pentru a răspunde acestui gust particular, a realizat o adevărată muncă de cercetare în care a sintetizat întreaga materie de superstiții și fantasmagorii existente.

Astfel, Shakespeare concentrează elemente de folclor din legendele despre vrăjitoare, dar și reluarea sub forma unor deformări grotești a principalelor motive obsesive din piesă: maternitatea depravată, uciderea copilului, utilizarea anumitor motive animalice asociate răului și practicilor vrăjitoarești, concepția conform căreia „femeile cu barbă” erau considerate vrăjitoare etc. Pe lângă aceste manifestări ce aparțin unui imaginar folcloric, popular, din textul lui Shakespeare nu lipsesc nici aluziile literare și extra-literare. Astfel, referințele la Bellona, misterioasa zeiță romană a războiului, al cărei nume este pronunțat de Ross atunci când îl salută pe Macbeth cu strania denumire de „mândrul mire al Bellonei” (Shakespeare, 2016, p. 952), sunt preluate de la poetul Lucan și a sa operă *Farsalia*, în care sunt evocate imagini apocaliptice, prevestitoare de moarte și de haos, atât pentru lumea animală, cât și pentru cea umană. La acesta se mai adaugă subtile referințe homerice, mai precis la vrăjitoarea Circe ipostaziată în *Odiseea*, personaj asociat lui Lady Macbeth, în scena în care complotează să le otrăvească pe gărzii. Ea îi cere soțului său ca, după ce Duncan adoarme, să le dea gărzilor „vin și-alte licori până când straja/Gândirii, amintirea, se topește” (Shakespeare, 2016, p. 972), fapt care le va induce un „somm porcesc” (Shakespeare, 2016, p. 973), aluzie fină la farmecele vrăjitoarei Circe care i-a preschimbat pe oamenii lui Ulise în animale. Totodată, cele trei vrăjitoare, inspirate de Nornele nordice, pe care Shakespeare le adaptează într-o cheie grotescă, se dedau unor practici inspirate din sabatul vrăjitoresc, obsedant pentru imaginarul medieval. Scena preparării poțiunii din cazan de la începutul Actului IV (Shakespeare, 2016, pp. 1021-1026) este mai mult decât relevantă, fiind izbitor de similară gravurilor semnate de Jacques de Gheyn II la finalul secolului al XVI-lea. Nu în ultimul rând, piesa shakespeareiană abundă de referințe care trimit clar la practicile de magie neagră: canibalism, otrăvire, folosirea de sânge și organe umane și animale pentru îndeplinirea unor ritualuri.

## **2. Rescrieri moderne ale lui Macbeth. De la vrăjitorie la politic și comic**

a. În 1971, Heiner Müller scrie o traducere din *Macbeth*, care, în cele din urmă, va deveni o rescriere a piesei shakespeareiene. Deși prima intenție a proiectului a fost traducerea, textul având o mare fidelitate față de modelul original, atât sub aspectul limbii, fabulei, cât și al cronologiei, în cele din urmă, se transformă într-o adaptare. Müller retranscrie anumite pasaje aproape identic, dar introduce variațiuni și tăieturi în interiorul scenelor sau adaugă scene noi, condensează pe alocuri mai multe scene, respectând mereu cronologia și fabula

impusă de către dramaturgul englez. Principala deosebire dintre cele două modele textuale este că adaptarea lui Müller conferă o orientare politică care clarifică o lectură modernă a piesei. De fapt, adaptarea sa e mai apropiată de o lectură pentru scenă, decât de o variațiune literară. Dramaturgul german își însușește o limbă plină de imagini, metaforică, barocă, violentă, pe care o modernizează printr-un limbaj crud și concis: astfel, folosește metaforele corporale pentru a reprezenta conceptele de război și istorie, operând o apropiere între hrană, moarte și sex. Jean-Pierre Morrel, care semnează traducerea franceză a piesei la Editions de Minuit (Müller, 1971), afirmă în prefața lucrării că majoritatea criticilor sunt de acord că Müller a acordat vizibilitate oprimaților, poporului, celor mulți.

O primă mutație estetică pe care o operează Müller se referă la înlocuirea conceptului de „destin” prin cel de „istorie”. Dimensiunea supranaturală, magică existentă la Shakespeare (prezența vrăjitoarelor, prevestirile destinului, natura monstruoasă, spectrele) este transformată la dramaturgul german într-una politică și istorică. Triada vrăjitoarelor se transformă într-un fel de mesageri revoluționari ai poporului, textul lui Müller integrând poporul (țăranii și soldații) ca făcând parte atât din poveste, cât și din istorie. Dacă piesa lui Shakespeare pune accent pe elita clasei dominante (regi, prinți, lorzi), Müller *repune* în drepturi poporul în ipostaza de victimă a puterii. Țărani morți de foame, puși în lanțuri pentru niște cauze nedrepte și infime, aruncați de vii în mlaștini pentru că nu mai sunt copaci liberi de care să fie spânzurați, în timp ce sunetul tobelor acoperă agonia lor, pentru ca aceia de la curte să nu-i audă, soldați morți pe câmpul de luptă, cadavrele lor în mormane îi servesc drept jilț regelui Duncan – toate acestea ne arată omniprezența unei violențe sângeroase care, nu de puține ori, i-a fost reproșată de către critica vremii lui Müller. Fiecare scenă imaginată de către dramaturg conține un episod de o cruzime explicită manifestată atât asupra oamenilor, cât și asupra animalelor, precum și la nivel verbal. Omniprezența cadavrelor sprijină violența limbajului care devine creator al unor viziuni violente. Müller problematizează istoria modernă după cel de-al doilea război mondial, violența pătrunzând în toate zonele și în toate relațiile umane. Victimele devin călăi, soldații se revoltă contra țăranilor, țăraniiucid, la rândul lor, soldați, asasinii lui Banquo seucid între ei. Astfel, Müller accentuează prin tușe groase, violente ceea ce Shakespeare lasă să se subînțeleagă. Dacă la cel din urmă se duce lupta dintre vechea orânduire reprezentată de lumea cavaleriească a regelui cel bun și noua orânduire reprezentată printr-o sete de putere monstruoasă și cinică, la Müller, Duncan este deja un rege violent, iar învingătorul lui Macbeth se dedă, la

rândul său, la reglări de conturi sângeroase. Scenele de masă au, la fel ca la Shakespeare, o dimensiune alegorică și metaforică, dar Müller acordă poporului o putere nouă, și anume nevoia de analiză și de acțiune politică. La nivel dramaturgic, aceasta se realizează prin implicarea instanței lectorului/spectatorului lucid, care are dreptul de a interveni în această luare de decizie.

La Shakespeare, personajul lui Ross discută cu un bătrân care reprezintă arhetipul poporului înțelept, cu bun simț, despre presimțirile sumbre care au precedat moartea regelui și consecințele pe care aceste crime le provoacă. Astfel, Shakespeare aduce în tabăra celor dreți poporul (cei care știu să citească semnele naturii) și lorzii loiali (cei care înțeleg ordinea politică și respectă codul de onoare al cavalerilor). Müller, pe de altă parte, introduce noțiunea de luptă de clasă și de dialectică; mai precis, în scena X, ni se prezintă o femeie și un țăran care încearcă să recupereze cadavrul soțului femeii, pus în lanțuri și care comentează, cât se poate de pragmatic trista lor situație. Scena se termină după plecarea lorzilor, când țăranii tăcuți ies din ascunzătoare și scot din lanțuri resturile leșurilor deja mâncate de câini. Triada vrăjitoarelor devine, la Müller, un sol al poporului, iar profețiile acestora se transformă într-un fel de lectură istorico-politică. Dacă la Shakespeare momentul inițial declanșator al fabulei era reprezentat de vrăjitoarele care vorbeau despre o conspirație, piesa lui Müller începe cu consiliul de război ținut de regele Duncan, în care i se aduc vești de pe front, tonalitatea piesei situându-se, astfel, într-un univers uman, politic, războinic. Vrăjitoarele apar în piesa lui Müller, *ex-centrate*, în afara liniei frontului (nici soldat, nici țăran, nici bărbat, nici femeie), acestea participând la război ca într-un fel de act de terorism, de război de gherilă. Discursul lor ne aduce informații despre preocupările poporului: foamete, moarte, nedreptate, dar și informații despre putere. Elementul magic supranatural este mult diminuat, minimizat în piesa lui Müller, ritualurile vrăjitorești din piesa lui Shakespeare transformându-se într-un fel de acte de terorism, de rebeliune. Astfel, ele ard efigia regelui, oferă drept cadou noului rege Macbeth o mână de nou-născut sugrumat de către mama sa, un stomac de câine care a mâncat un țăran, un stindard din piele de om. Profețiile sunt interpretate într-un mod politic de către Müller; „niciun om ieșit/Prin sexul de femeie nu te-nvinge” (Shakespeare, 2016, p. 1027) se rezolvă la Müller prin faptul că ultimul adversar al lui Macbeth e născut prin cezariană. Ceea ce este semnul unui destin monstruos, dincolo de normă, la Müller este înlocuit

prin detaliul că regele este învins de către o armată constituită din mai mulți bărbați decât poate naște o femeie: poporul.

b. *Macbett* de Eugène Ionesco, apărută în 1972, este o altă rescriere a piesei shakespeariene în care procedeul repetiției este pus în slujba manifestărilor destinului, pentru a crea efecte comice, dar și angoasante. Repetiția operează atât la nivelul personajelor care-și pierd, astfel, orice individualitate, dar și la nivel structural, producând perpetua alternanță a regimurilor autoritare și a tiraniilor în istorie. Eugène Ionesco vorbește despre acest text ca fiind o: „melodramă mai mult sau mai puțin comică, cu surprize” (Ionesco, 1972, p. 23), care îi permite autorului să transforme sumbra tragedie a lui Macbeth într-o farsă grotescă, într-o „parodie cu atmosferă de basm întunecat” (Călinescu, 2006, p. 313). Prin intermediul parodiei, dramaturgul iese din zona tragediei, pentru a se reinventa într-o comedie asemănătoare celor lui Jarry, în care repetițiile nu mai sunt manifestările unui destin fatalist, ci relevă forța devastatoare a setei de putere, împărtășită de toate generațiile politice ale umanității. Matei Călinescu amintește despre afinitățile piesei ionesciene cu stilul impus de Jarry, insistând asupra modului în care dramaturgul de origine română operează în substraturile textului o parabolă despre răul istoric.

*Macbett*-ul lui Ionesco adaugă bitextualității lui *Ubu* o a treia dimensiune, care dă parodiei o nouă aură de *gravitas*, transformând-o, dintr-un instrument inițial de provocare a răsului, într-unul de provocare la reflecție: asupra istoriei, asupra Răului în istorie (ca trădare, ca violență ucigașă, ca sete de putere sau neînfrânat *libido dominandi*) și, finalmente, asupra literaturii de *gradul doi* și a posibilităților pe care le oferă manipulările textuale (Călinescu, 2006, p. 311).

*Macbett* este singura piesă în care Ionesco se dedă unui exercițiu de rescriere metodică a unei piese anterioare. Așa cum demonstrează Gérard Genette în *Palimpsestes*, este vorba de o parodie serioasă care nu ia în răspăr tragedia lui Shakespeare, ci îi radicalizează pesimismul, îndepărtând orice posibilitate a unei restaurări providențiale a ordinii (Genette, 1982, p. 504). Transpunerea tragediei shakespeariene în universul dramatic absurd al lui Ionesco generează un comic similar travestiului burlesc. Dacă politicul și violența erau cuvintele-cheie ale rescrierii lui Müller, la Ionesco derizoriul și absurdul se substituie filonului supranatural. Astfel, vrăjitoarele fac striptease până ce rămân în bikini și zboară pe o mătură cu motor, spectrele care reprezintă dinastia de Banco sunt înfățișate prin apelativul „Pieds Nickelés”<sup>1</sup>, realizarea profețiilor vrăjitoarelor se produce

<sup>1</sup> Termen folosit în Primul Război Mondial pentru a desemna persoanele care refuză să meargă.

printr-o explicație abracadabrantă care-l prezintă pe Macol ca fiind „copilul lui Banco și al unei gazele pe care o vrăjitoare a transformat-o într-o femeie” (Ionesco, 1991, p. 1109)<sup>2</sup>. Unele dintre aceste modificări nu vizează decât să modernizeze elemente care își pierd, astfel, funcția dramatică și produc o suită de gaguri. Altele deformează manifestările supranaturale în profitul unui materialism și al unui oportunism universal. La nivelul personajelor regrupate în funcție de schema repetiției, Ionesco operează transformări profunde raportate la modelul original: personajele care reprezintă binele în *Macbeth* (Macduff și Fleance) sunt suprimate. Duncan nu mai întrupează conducătorul cel bun a cărui ucidere este, totodată, un regicid, un paricid și un sacrilegiu, rolul său fiind amplificat de către Ionesco pentru a releva temperamentul autoritar, laș și corupt. Ionesco adaugă listei personajelor sale și pe cele ale cuplului de trădători Glamiss și Candor, doar evocate de către Shakespeare, pentru a îmbogăți seria tiranilor și trădătorilor. Macbeth și Banco apar sub forma unui personaj straniu cu două capete care seamănă atât de bine, încât Lady Duncan nu reușește să-i distingă. Asemănările frapante se produc și la nivelul personajelor feminine, producându-se o confuzie între uman și supranatural, în timp ce personajele masculine își pierd toată individualitatea, devenind incarnări ale unui viciu – și anume setea de putere.

### 3. *Macbeth, Macbettu, Macbett. Trei identități contemporane*

Alegerea celor trei reprezentații ține mai degrabă de șansa de a fi văzut cele trei spectacole în condiții festivaliere recente, dar și de un gust personal pentru creația celor trei creatori, din estetici, contexte teatrale, dar și perioade de creație diferite. Din fericire, diferențele specifice dintre cele trei se pretează discursului nostru introductiv, și anume de a vedea cum se *maniază* intenția creatorului pe intenția operei, în cazul nostru pe *cuantificarea* nivelului de fidelitate față de modelul original shakespearian, mai ales în ceea ce privește componenta magică, vrăjitoarească, elementul de supranatural sau rezolvările scenice multiple, pentru a decanta acest filon într-o contextualizare care reprezintă de multe ori și o sumă a tendințelor actuale, dar și a (re)lecturilor succesive, făcute atât de dramaturgi, dar mai ales de către creatori. Dacă transcrierea lui Müller a suscitat controverse puternice în perioada în care a fost scrisă, 1971, în 1972 ea fiind interzisă de către cenzura din Republica Democrată Germană din motive de „pesimism istoric”, dramaturgul neacordând niciun fel de simpatie niciunuia dintre personajele sale, absolut toți fiind descriși asemenea

<sup>2</sup> Traducerea noastră după versiunea franceză.

unor monștri însetați de putere, majoritatea montărilor au un numitor comun, și anume păstrarea, la nivelul construcției personajelor, a responsabilității față de crimele comise. Astfel, Jean-Claude Berutti, care a montat în 2010 la Comédie de Saint-Etienne, afirmă în Nota de intenție a reprezentației că:

Destinul, în versiunea lui Müller, joacă mai mult ca oricând rolul de tăvălug orb, dar eroii sunt iremediabil responsabili de actele lor... Dacă am ales această versiune este pentru că totul se desfășoară foarte rapid. Am dorit să fac un spectacol scurt care să nu-i lase spectatorului niciun moment de respiro...

Din cronicile spectacolului reiese că reprezentația s-a apropiat poate prea mult de zona *gore*, totul traducându-se printr-o atmosferă foarte sumbră și o doză bună de hemoglobină, reprezentația fiind percepută într-o estetică a șocului.

În paragrafele următoare vom analiza succint cele trei reprezentații contemporane, atât din perspectiva diferențelor specifice, dar mai ales a raportării lor la contextualizări diferite, tendință inerentă spectacolului contemporan.

a. Afirmat deja pe scena occidentală, Alessandro Serra face parte din categoria regizorilor pentru care abordarea repertoriului canonic devine, deopotrivă, o cercetare antropologică. Această permanentă căutare a sa, de descoperire a *culiselor* textelor teatrale este o constantă a unui stil pe care și l-a dezvoltat de-a lungul ultimilor 20 de ani, odată cu înființarea Companiei Teatropersona, dar și ca urmare a studiilor sale universitare în domeniul Antropologiei. Realizat în 2017, *Macbettu*, coproducție Sardenia Teatru și Compania Teatropersona, aduce o propunere vizionară și îndrăzneță care operează asupra limbajului și a gestualității și transpune modelul original shakespearian din Scoția în inima unui imaginar din regiunea sardă, Barbagia. Textul lui Shakespeare este interpretat în limba sardă doar de către actori bărbați care întruchipează deopotrivă rolurile masculine și feminine. Încă de la acest element, regizorul are în vedere recuperarea uneia dintre tradițiile teatrului elisabetan (implicit, ale teatrului antic) și, prin urmare, utilizarea travestiului ca mijloc de transpunere scenică a anumitor secvențe dramatice. Reprezentația se bazează pe analogii surprinzătoare între atmosfera textului shakespearian și ritualurile cu mască din Sardinia: sunetele produse, pieile de animale, coarnele, măștile, sângele, vinul, forța elementelor naturale – creează o dimensiune dionisiacă, la care se adaugă o precizie formală, coregrafică incredibilă.

Tributar esteticii ce privilegiază „spațiul gol”, Serra reduce la minimum recuzita scenică, operând un proces de decantare nu doar vizuală, ci și dialogică a textului shakespearian, din care păstrează doar personajele esențiale, centrale

fiind vrăjitoarele și cuplul Macbeth. Materialitatea scenică are răceala unui tăiș și ariditatea unui deșert. Întregul perimetru este acoperit de praf, metal și, în anumite episoade, de rocă, elemente sterpe care transfigurează în cheie simbolică moartea umanității, scena ideală pentru ca Macbeth să-și instaureze dictatura. Spațiul scenic străjuit de mese metalice care folosesc ca instrumente de percuție, pentru producerea de efecte sonore, dar și ca obiecte de recuzită ce deserveșc, după caz, desfășurarea evenimentială a conflictului, este pe toată durata spectacolului redat în registru monocrom, cu o luminozitate slabă, ce conferă imaginii scenice aspectul unui clarobscur de pictură barocă. Alegerea cromatică este sugestivă, toate personajele, cu un aspect fie monahal, fie de doliu, ascund intenția regizorală de a apropia universul shakespearian de cinetica socială a unui spațiu asemănător Siciliei profunde. Această localizare insinuată, însă nu declamată, modelează acțiunea și rostirea. Totul este trăit la extrem, strident, alert, în timp ce tăcerile, momentele de reflecție, episoadele statice sunt susținute de o încărcătură emoțională în forță, implozivă. Alertețea scenică are ceva din convoaiele funerare ale bocitoarelor siciliene și din fervoarea nevrotică a unor personaje de desene animate de la care actorii preiau nu numai motricitatea isterică, ci și schimonosiri ale vocii, alternanța registrelor grave și stridente, într-o ipostază la scară redusă a descinderilor carnavalesți medievale. Emblematic în acest sens este personajul tripartit al vrăjitoarelor, interpretate ad litteram de „femei cu barbă”, pentru a relua apelativul lui Banco: „Sunteți femei,/Dar barba voastră lasă îndoială” (Shakespeare, 2016, p. 956).

Vrăjitoarele au un dublu rol în reprezentarea semnată de Serra: dramaturgic, în sensul în care oferă conflictul central, și dinamic, intervenind pe scenă în momente de intermezzo pentru a contrapuncta în cheie grotescă amploarea tragică rezultată în urma actelor monstruoase conduse de cuplul Macbeth. Ele, de altfel, deschid spectacolul, intrând pe scenă în urma unor zgomote furtunoase emise de plăcile de metal din spatele scenei, iar primul gest pe care una dintre ele îl face este de a scuipa către public. Această acțiune poartă o încărcătură magică, saliva fiind un element cu conotații vrăjitoarești prin care, mai târziu, vrăjitoarele îl vor *unge* pe alesul la tron. „Saliva e înfățișată ca o secreție înzestrată cu o putere magică sau supranaturală, având un dublu efect: ea reunește sau separă, vindecă sau nimicește, alină sau ultragiază” (Chevalier și Gheerbrant, 2009, p. 803). În frenezia vrăjitoarelor ce combină gagurile și elemente de ritual păgân, Macbeth este sărutat pe gură, lins pe mână, scuipat pe față ca un gest de recunoaștere a suveranității sale, ca un gest pe care, în folclor

I-am decipta ca pe o formă de a alunga deochiul. Din acest proces aparent hilar, infantil, de alungare a răului, nu putea lipsi elementul vestimentar care redă într-o cheie cât mai fidelă imaginea *vecchia*-ei din spațiul sicilian, sard – îmbrăcată complet în negru, cu batic, cu un mers cocârjat și cu un arsenal de obiecte specifice: mătura și nuiua, emblematice pentru imaginea vrăjitoarei medievale. Respectând stilul vestimentar, însă într-o cheie solemnă, personajul lui Lady Macbeth, la rândul său interpretată de un bărbat cu barbă și cu plete, de o frumusețe androgină, are un aspect mortuar, monahal, asemenea unui Rasputin plasat pe granița între o apariție christică și una demonică. Același personaj își va manifesta puterile vrăjitoarești adormind gărzile lui Duncan într-un mod care redă cu o fidelitate izbitoare textul shakespearian: ea îi cheamă pe gardieni, atinși parcă de o stare similară delirului licantropic, preschimbați în porci, pentru a-i hrăni cu sânge și pentru a-i arunca în acel „swinish sleep”. La fel de terifiant și magnetic este episodul morții sale, în care trupul său dezgolit levitează pentru câteva secunde deasupra scenei pentru a fi mai târziu înghițit de umbre, sărutându-l în prealabil pe mort într-un ritual de trecere, de un păgânism evident.

Poate cea mai mare calitate a acestui spectacol, dincolo de cele ce țin de registrul actoricesc și estetic, este găsirea, de către regizor, a acestui fond carnavalesc, antropologic, al Siciliei profunde, care i-a permis un transfer atât semiotic, cât și vizual, dinspre un determinism locativ foarte precis al operei lui Shakespeare, înspre un locativ mitic, atemporal, ce ține de zona unui fond cultural antropologic comun, în care elementele ce țin de zona supranaturalului primesc o aură de ceremonial, de ritual dionisiac, pe alocuri.

b. Cel mai recent spectacol semnat de Botond Nagy pentru secția germană a Teatrului Național „Radu Stanca” Sibiu (cu premiera în 1 aprilie 2022), *Macbeth* duce mai departe anumite mărci stilistice care, în lumina ultimelor sale creații încep să coaguleze o estetică specifică a tânărului regizor român. Astfel, spectacolul lui Nagy găsește și de această dată în resursele tehnologice un mediu propice dezvoltării conflictului scenic. Într-un mod similar spectacolului său *Nora* de la Cluj-Napoca, pe scena sibiană se află un perete transparent supradimensionat care împarte longitudinal scena în două perimetre adiacente, în timp ce funcționează deopotrivă ca un ecran, ca un „ochi al lui Dumnezeu” ce surprinde stările angoasante ale personajelor sau detalii din cetatea distrusă de lăcomia lui Macbeth. Pe scenă se vor afla doar patru actori, iar această alegere este grăitoare pentru faptul că Nagy operează un decupaj drastic asupra textului original, concentrându-și atenția exclusiv asupra complotului conjugal. Regăsim,

așadar, pe scenă cuplul central, Macbeth și Lady Macbeth, un personaj masculin proteic care îi ipostaziază succesiv pe Duncan, Banquo și Macduff și, nu în ultimul rând, un personaj mut, spectral care are un rol mai degrabă coregrafic, ritualic, ce prevestește degringolada și ne integrează în atmosfera gotică a universului scenic. Un astfel de personaj motivic, cu un rol periferic acțiunii scenice, îl mai întâlnim și în alte creații ale regizorului ca o întrupare insolită a corului, a voinței divine, a naratorului etc. În acest caz, personajul este o incarnare a morții, precum și un substitut al celor trei vrăjitoare care nu au o concretețe scenică independentă. Însăși vestimentația sa îi certifică această valență simbolică mortuară: părul negru îi acoperă chipul, fiind îmbrăcat într-un costum de cioclu, din pieptul căruia irumpe o inflorescență de crini albi. Câteodată, flori de crin ies prin mânecile acestei siluete, asemenea unor tășuri de coasă în miniatură. Prin aceste mărci funeste, sunt anticipate momentele cheie ale desfășurării evenimentiale, culminând cu imaginile dezolante ale unui oraș distrus, proiectat pe ecran, pe care spectatorul va intui că sunt preluate dintr-un reportaj despre Ucraina. Prin acest gest, regizorul ne oferă o panoramă contemporană a politicii europene, Shakespeare devine încă o dată contemporanul nostru pentru a ne dovedi că istoria se repetă și că răul ideologic este mult mai aproape de noi decât am crede.

Fără a cădea într-o critică socială evidentă sau într-o parodie politică, Botond Nagy presară de-a lungul spectacolului anumite indicii care contribuie la o localizare mai precisă a cronotopului scenic. În prima parte a spectacolului, Macbeth se roagă în fața unui altar străjuit de o cruce, îmbrăcat în haine de *teenager* cu NYC. Aerul ușor infantil al personajului face din dorința sa de a conduce lumea, dorință încurajată îndeaproape de partenera sa, o ambiție prostească, hiperbolică. În mâinile acestui copil mare care vrea să pună cu orice preț mâna pe „jucăria” puterii, suveranitatea devine o armă infernală, un câmp de luptă care, pentru personajele masculine asemenea unor puști, devine terenul de joacă unde își dispută puterile. Astfel, personajul proteic Duncan/Banquo/Macduff este îmbrăcat într-un costum de scrimă, care devine ulterior un costum de golf, în timp ce Macbeth apare în ultima parte într-un costum de judo. Este greu, dar nu imposibil, de spus dacă acest ultim detaliu face o aluzie la un dictator contemporan, la rândul său specialist în arte marțiale, care este responsabil de bombardarea unei țări, în timp ce se roagă la simbolul suprem al creștinismului. Cu toate acestea, indiferent de gradul de speculație al spectatorului, un lucru este cert: reprezentăția la care tocmai asistă se joacă într-o țară aflată în vecinătatea unei țări distruse de setea de putere a unui conducător, având premiera la câteva

luni de la începutul monstruosului atac. Acest sentiment insidios de imediatețe joacă un rol esențial în receptarea spectacolului care ipostaziază pe scenă, în cele din urmă, o întregă metaforă a distrugerii în masă: la scurt timp după ce vedem imaginile unei Ucraine bombardate, decorul se descompune, dispare de pe scenă, lăsând în urmă o perdea de fum prin care Lady Macbeth se strecoară pentru a interpreta live *Skyfall* de Adele, asemenea unui epilog apocaliptic. Acest element muzical încheie o orchestrație instrumentală apăsătoare, permanentă, care de-a lungul întregului spectacol a creat căi de acces înspre sufletele scelerate ale protagoniștilor. Scena rămâne în final goală și mută, asemenea unei ruine. Nu mai este (și poate nici nu a fost) loc pentru nicio vrăjitorie, ci doar pentru natura umană în cea mai crudă și mai dăunătoare manifestare a sa.

c. *Macbett* de Eugène Ionesco, în regia lui Silviu Purcărete, a avut premiera la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca în 13 octombrie 2021. Reprezentația reușește atât prin jocul actorilor, cât și prin elementele de scenografie și muzicale, să recreeze parodic cele două straturi textuale, și anume lumea ficțională shakespeariană și viziunea brechtian-cabaretistică a lui Ionesco. Silviu Purcărete este, în primul rând, un creator de universuri vizual-poetice, dar și de atmosferă, regizorul reușind și de data aceasta să îmbine multitudinea de planuri pe care textul și modelul său original le relevă. În planul vizual, lumina devine un personaj de sine-stătător cu ajutorul căruia sunt proiectate stări și emoții ce prefigurează onirismul și subconștientul personajelor. Aceasta este descompusă pe scenă într-un spectru larg, mergând de la alb rece, neutru, înspre albastru-verde. Respectând principiul repetitivității din textul ionescian, dar și un gust specific al regizorului, Purcărete ipostaziază scenic personaje colective monocrome și sincrone. Clovnul cu melon, un personaj ce trimite la imaginea vagabondului lui Chaplin, are în economia reprezentației și rolul dramaturgic de liant al acțiunilor scenice, fiind personajul care vinde „limonadă militară” sau acompaniază sonor acțiunile celorlalte personaje și devenind un martor sau un cronicar imparțial al evoluției istorice. Personajele colective ipostaziază figuri grotesci cu capete înșângerate ascunse în pungă de plastic, coroane de hârtie și tron miniatural. Acestea sunt realizate în tușe caricaturale din care nu lipsește o tendință evidentă spre ludic. Registrul muzical susține sincretismul vizual, iar, alături de compozițiile muzicale originale, reprezentația abundă de arii de operă, muzică de cabaret. Referințele culturale alternează, de asemenea, cu metafore vizuale deja emblematice ale esteticii lui Purcărete (pardesiurile lungi, bastoanele, valizele): omul cu melon fără cap care dansează cu omul cu plasa de fluturi pare a fi o

sugestie la universul oniric al lui Magritte, iar desenele din sala tronului sugerează un univers dezolant, expresionist.

Spațiul scenic este construit pe o structură de mise-en-abîme – în primul plan, avem o clădire veche, dărăpănată; în cel de-al doilea, o cortină de teatru, de scenă italiană, care lasă să se întrevadă imaginea unui portret imens, supradimensionat, cel al dictatorului. Reprezentația reiterează imaginea istoriei tiraniilor și a masacrelor succesive care au marcat atât trecutul, cât și prezentul umanității. Absurdul războiului, repetarea hiperbolică a violenței sunt liniile de forță care apar dincolo de intenția parodică și carnavalescă a reprezentației lui Purcărete. Supranaturalul, determinismul magic este substituit de un carusel repetitiv și angoasant din care civilizația secolului XXI nu pare să-și găsească încă ieșirea, dar și de un show total în care istoria și ritualurile ei devin personaje principale. De asemenea, nu lipsește prezentarea ritualurilor sociale care punctează banalitatea și mediocritatea vieții marilor dictatori și ale maselor care îi secundează, relevantă pentru acest aspect fiind scena de tenis. Personajele feminine nu sunt nici ele exonerate de procedeul repetitivității – Lady Duncan devine, mai apoi, Lady Macbett și, alături de cameristele sale, reface triada vrăjitoarească din universul shakespearian. În realitate, în absurdul ionescian și în carnavalescul purcăretian, nu sunt altceva decât niște încurcă-lume, mediocre, banale și stridente. În iraționalul pe care-l implică ideea de dictatură, apelul la fantastic, la *ghinion* este, de fapt, un tampon compensator, o formă de declinare a oricărei implicări personale.

Ceremonialele vrăjitoarești din piesa originală, filtrate prin filonul absurd al lui Ionesco, sunt transformate în reprezentația lui Purcărete în protocoale ale dictaturii: conspiraționiștii se întâlnesc cu adulatorii, iar ambele părți par să sufere de un infantilism cronic, toate problemele fiind soluționate cu o infinită iresponsabilitate. Asemenea unor copii mari și teribili, personajele de pe scenă se joacă cu arme diverse, generând războaie și crime. O altă trăsătură comună a personajelor este caricatura: Duncan e fricos, fanfaron, egoist, iar Macbett pare o simplă variațiune a acestuia din urmă. Spectacolul lui Purcărete abundă de umor negru (personaje fără cap, sulite înfipte în trupuri, fantome, fanfaronada discursurilor politice, scene de protocol al simpatizanților politici), dar și de grotesc, farsă absurdă care întregesc ideea unei tendințe de teatralizare a absurdului setei de putere a dictatorilor, devenită cumva, în perioada contemporană, un substitut al unei poțiuni magice, generatoare de rău.

### **Concluzii**

Dacă vrăjitoria și toate practicile ocultismului au dispărut odată cu Inchiziția, atunci ele și-au găsit în perioada modernă un substitut poate mai puțin spectaculos, însă la fel de malefic: Răul ideologic. Tocmai din acest motiv, celebrii antagoniști ai operei shakespeariene nu au mai putut fi reabilitați în ultimul secol decât printr-un apel inevitabil la figurile marilor dictatori. Alături de Richard III, Macbeth este, de departe, figura care surprinde cel mai convingător mecanismul defectuos al ambiției politice și al puterii scăpate de sub control. Apropierea regizorilor de acest personaj monstruos este, prin urmare, un act premeditat de „luare a pulsului” a unei perioade în care istoria riscă să se repete în cele mai macabre manifestări ale sale. Totuși, este riscant să *reducem* esența piesei shakespeariene strict la exigențele unei metafore politice. Astfel, spectacolul semnat de Alessandro Serra ne apare în peisajul contemporan ca un act de *adaptare* culturală mai degrabă atipic a conflictului dramaturgic la un spațiu arhaic și o sensibilitate diferită, păstrând nealterat filonul păgân al piesei originale. La polul opus acestei inițiative se plasează mai numeroasele tentative de a vedea în Macbeth imaginea tiranului, profund alimentat de figurile reale ale diverșilor conducători trecuți și prezenți. În timp ce Silviu Purcărete marșează pe modernizările politice ale textelor canonice, oferind prin al său *Macbett* o parodie amară atemporală a jocurilor de putere, Botond Nagy ne oferă poate cea mai recentă metamorfozare a personajului-dictator, în mijlocul unei Europe pe punctul de a fi devastată de ambițiile politice ale unui conducător megaloman.

### **References:**

1. Călinescu, M. (2006). *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*. Iași: Junimea.
2. Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2009). *Dicționar de simboluri*. Iași: Polirom.
3. de Berzeviczy, A. (1915). *Le Surnaturel dans le theatre de Shakespeare*. Paris: Fontemoing et Cie Editeurs.
4. Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions de Minuit.
5. Ionesco, E. (1972). 'Ionesco: les paranoïaques de la politique', in *Les nouvelles littéraires*, January.
6. Ionesco, E. (1991). *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
7. Knights, L.C. (1933). *How many children had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*. Cambridge.
8. Larocque, F. (1998). 'Mythe, magie et représentation du mal: Macbeth', in Venette, G. (coord.). *Le Mal et ses masques*. Lyon: ENS Editions.
9. Müller, H. (1971). *Macbeth d'après Shakespeare*. Paris: Editions de Minuit.

10. Shakespeare, W. (2016). `Macbeth`. Translated by Horia Gârbea, in Shakespeare, W., *Opere complete. Tragedii. Volumul V*. București: Academia Română.

**Performance references:**

1. *Macbettu* (2017). Directed by Alessandro Serra [Sardegna Teatro & Teatropersona].
2. *Macbeth* (2022). Directed by Botond Nagy [”Radu Stanca” National Theatre in Sibiu].
3. *Macbett* (2021). Directed by Silviu Purcărete [Hungarian Theatre of Cluj].

**Diana Nechit** is Associate Professor, PhD at the Department of Drama and Theatre Studies from the Faculty of Letters and Arts, ”Lucian Blaga” University of Sibiu. She has a PhD in French literature, with a thesis on the theatre of Bernard-Marie Koltès. Her areas of expertise focus on theatrical studies, the relationship between text and image, contemporary French dramaturgy, and French language for the performing arts. She writes reviews and studies on dramatic literature, theatre, and film, in numerous publications in the country. She translated contemporary French plays, having already published several texts in anthologies, but also texts to be performed on the stages of Romania.

**Andrei C. Șerban** is Assistant Professor, PhD at the Department of Drama and Theatre Studies from the Faculty of Letters and Arts, ”Lucian Blaga” University of Sibiu. He has published theatre and film chronicles, but also studies in national specialty journals. He is reviewer and jury member at The Monthly Film Festival in Glasgow. He moderated, on the occasion of some special screenings, meetings with film directors and with actors at ESTE Film Festival and TIFF Sibiu, being responsible for the section Neorealism and New Realisms, at the ASTRA Film Festival 2015.